

lehetővé tette volna a papírfelület jobb kihasználását is, nos, igen, oldalpárról oldalpárra kellett volna megkomponálni az anyagot, mind a forma, mind a színek tekintetében. A képek sajátosságai nem mellőzhetők, végül is egy művészettörténeti munkáról van szó, ahol a kép műalkotásnak számít.

Szívből sajnálom ezt az okvetetlenkedést, de az utóbbi időben ezek a kiadói hibák gyakorlattá váltak, és úgy érzem, szakmai kötelességem éppen e nagy jelentőségű, a források minél hűbb visszaadására törekvő munka kapcsán mindezt szóvá tenni. Bízom abban, hogy a leírtakat valaki megszívleli, és annak tudatában, hogy az örökkévalóságnak dolgozik, hasznosítja megjegyzéseimet.

Szvoboda Dománszky Gabriella

Az olvasás történetei

Willa Z. SILVERMAN: *The New Bibliopolis. French Book Collectors and the Culture of Print 1880–1914*. Toronto, University of Toronto Press, 2008, 2013. xvii + 312 oldal.

Reading Victorian Illustration, 1855–1875. Spoils of the Lumber Room. Eds. Paul GOLDMAN–Simon COOKE. Farnham, Surrey, England és Burlington, VT, USA, Ashgate Publishing Company, 2012. 224 oldal.

Willa Z. Silverman könyve a 19. századi francia sokszorosított grafikának, illetve a nyomtatásban megjelenő műfajoknak egy egészen szűk területét, a luxuskönyvek – *livres de luxe* – történetét tárgyalja. Az értekezés során a szerző végig a műfaj francia megnevezését használja, mint ahogy a *fermiers généraux, livres anciens, petites revues, libraire, hommes de lettres* vagy *amateur* (stb.) szavaknak sem az angol megfelelőjét olvashatjuk, ezzel emlékeztetve az elemzés hely-, kultúra- és kontextus-specifikus voltaára. Silverman megközelítése alapvetően társadalomtörténeti kiindulású: a hangsúly nem a tárgyalt bibliofil tevékenység termékein, hanem az alkotások létrejöttét elősegítő személyeken van. A nyomdatechnikai újdonságok (fotómechanikai eljárások, relief fotómetszet, színes litográfia) és a könyvkötésben megfigyelhető új, szecessziós stílustörekvések (Louis Guingot, Camille Martin, Marius Michel) rövid ismertetése, illetve a neves illusztrátorok (Aubrey Beardsley, Félicien Rops, Félix Vallotton, Auguste Rodin, Lucien Pissarro, Eugène Grasset stb.) ellenére mégsem az elkészült művek elemzését találjuk e tanulmányban, jóllehet a szerző egyik legfontosabb alapvetése, hogy – szemben a korábbi könyvgyűjtési gyakorlattal, melynek tárgyait elsősorban történelmi ritkaságok jelentették – az új bibliofil generáció gyűjtői szenvedélyének tárgyára mindenekelőtt mint *műalkotásokra* tekintett. (Ennek a folyamatnak következő állomása a *livre de peintre* kategória megjelenése az első világháború után.) Ezeknek a műalkotásoknak értékét azonos mértékben határozta meg a szöveg, az illusztráció, a tipográfia, a papír és a kötés/borító minősége, vagyis a tervezés, a felhasznált anyag és a kivitelezés milyensége. A luxuskönyv történetének valamennyi fejezetével – megírásával, illusztrálásával, megrendelésével, tervezésével, elkészítésével, forgalmazásával, gyűjtésével – foglalkozik Silverman. Az egyes stádiumok elemzése során helyet kapott a pszichológiai elemzés, és a szerző Pierre Bourdieu szimbolikus áruk piacának tézisére is erőteljesen támaszkodik, bár részben meg is kérdőjelezi azt.

Silverman elsősorban Octave Uzanne személyét helyezte könyvének középpontjába, s ez jól tükrözi, hogy egy-egy luxuskönyv fent vázolt történetének mozgatója gyakran ugyanaz volt, aki egy személyben irányította a könyvkészítéssel járó kreatív, anyagi és adminisztratív feladatokat. Az ilyen személyek közül francia kontextusban Octave Uzanne emelkedett ki, s az sem véletlen, hogy neve – mint felelős kiadóé – sokszor szembetűnő helyet foglalt el kiadványainak címlapján. Jól tükröződik a *New Bibliopolis* illusztrációiban is a téma megközelítésének uralkodó motívuma: a kutatás középpontjában az egyes megrendelők személyisége és bibliofil munkálkodásuk indítékai állnak. A képek főleg a tárgyalt személyiségek portréit ábrázolják, aránylag kevés reprodukció található magukról a luxuskönyvekről, s mivel valamennyi fekete-fehér, az új színes nyomdatechnikai bravúrokról (például Léon Rudnicki borítója Edmond Haraucourt 1894-es *L'Effort*jához) vagy a különböző árnyalatú papírokkal elért művészi eredményekről nem kapunk hiteles képet. Silverman rengeteg korabeli idézettel támasztja alá elemzését; ezek nagymértékben levelezésekből és egyéb levéltári anyagokból (Bibliothèque Nationale, Archives Nationales, Smithsonian, genfi levéltár) származnak. A luxuskönyvkészítés gazdaságtörténeti tárgyalásában Silverman rámutat, hogy a különböző jellegű könyvkiadások (olcsó, nagy példányszámú és drága, kis példányszámú) között sokszor szoros kapcsolat fedezhető föl, időnként bizonyítható a konkrét egymásrataltság, amikor az olcsóbb változat kiadása a drágább megjelentetésének anyagi hátterét biztosította. Ez persze nem választható el attól, hogy sokszor ugyanaz az illusztráció jelent meg a nagy példányszámú, olcsó nyomtatásban és a gyűjtőknek szánt luxuskönyvekben, ami – amennyiben van még ilyen jellegű kétség – úgymond legitimizálja a populáris kiadványokban megjelenő sokszorosított grafikák művészettörténeti elemzését. A luxuskönyvek elterjedtségét, a hozzáértő vásárlók táborát az egyes személyek mellett az általuk alapított és vezetett új bibliofil társaságok, a galériák és a folyóiratok szoros hálózata biztosította. A Société des Bibliophiles Contemporains, a Les Cent Bibliophiles és a Les XX társaságok elsősorban abban különböztek a korábbi társaságoktól (mint a Baron Picon vezette Société des Bibliophiles François-tól), hogy a történelmi, proveniencia-központú érdeklődést felváltotta az új szerzők, illusztrátorok és könyvművészek iránti nyitottság. Az új társaságok tagjai olyan, eleve gyűjtésre szánt könyveket vásároltak, amelyek elkészítése gazdasági szempontból messze nem volt kifizetődő (sőt a szemükben elítélendő „amerikanizálódás jele” volt a profit), viszont az általuk nyújtott presztízs annál magasabb volt bizonyos társadalmi és gyűjtői körökben. Silverman meglátása szerint a luxuskönyvekből álló gyűjtemény a tulajdonos anyagi, társadalmi helyzetét, ízlését és férfiaságát hirdette. Silverman könyve az eddig ismerteknél lényegesen árnyaltabb képet ad a tárgyalt kultúrtörténeti jelenségről: nem mondható egyértelműen, hogy a Société des Bibliophiles Contemporains kizárólag az új tartalom iránt érdeklődött, vagy csak az új stílusban készült vizuális megjelenítést pártfogolta, mert számos ellenpéldát is felsorol. A régi technikák, mint például a fametszet újralesztése, William Morris mozgalmával (kit Uzanne nagyra tartott, ám szociális kérdésekben nem osztotta véleményét) is párhuzamba állítható, ahogyan egyes kiadványokban régi kódexek iniciáléinak újkori változatát kísérelték meg modern technikával reprodukálni, illetve a kortárs szerzők mellett különös hangsúlyt kaptak az elfelejtett, de a francia nemzeti érzést megszólító régi szerzők művei is.

Különösen érdekes végigkísérni egy-egy publikáció elkészítésének történetét. Az 1898-ban kiadott *Les Modes de Paris* esetében Vallotton fametszetét Uzanne elküldte a *Revue Blanche* szerkesztősége tagjainak azzal a kéréssel, hogy reflektáljanak a képekre; a folyamat és a hierarchia ebben az esetben tehát megcserélődött, és az utólag elkészült szövegek „illusztrálták” az illusztrációkat. A korabeli francia könyvkiadásnak egy érdekes jelenségére is felhívja Silverman az olvasó figyelmét, mégpedig az Uzanne által *hamis amatőrök* gyűjtötte luxusnak titu-

lált kiadványokra. Ez a jelenség talán saját korunk könyvkiadása szempontjából is érdekes, ha összevetjük őket a viszonylag olcsó, nagy példányszámú művészeti albumok megjelenésével.

Külön fejezet foglalkozik Robert de Montesquiou könyvtárával, melynek nemcsak könyv-állománya, hanem a helyiség belsőépítészeti kialakítása is arra utal, hogy az irodalomból is ismert dekadens bibliofil dendi (*À rebours*) számára a művészet elválaszthatatlan volt az életmódtól. A konklúzió előtti fejezet a bibliofil tevékenység és a nők kapcsolatát elemzi számos oldalról. A témáról maga Uzanne úgy nyilatkozott, hogy véleménye szerint nincs más két szó (a *nő* és a *bibliofil*), amely ennyire összeegyeztethetetlen volna egymással. Silverman számos idézettel támasztja alá, hogy a bibliofil társaságok tagjai szerint a nők szemében a luxuskönyvek riválisokként jelentek meg, melyek elvonták róluk a férfiak figyelmét és pénzét. Ugyanakkor szintén számos példa támasztja alá azt a megállapítást, amely szerint a gyűjtők könyveikre egyfajta fétisekként – mint fizikai vágyódásuk tárgyaira, vagyis mint nőkre – tekintettek. Ennek legvégletesebb megnyilvánulásai a (fiatal) nők bőréből készült könyvkötések.

Az utolsó fejezet címe *Konklúzió: a könyv vége?* – ez nem más, mint maga Uzanne 1895-ben megjelent kötete címének (*La Fin des livres*) kérdőjellel való ellátása. A fonográf feltalálásával egybeeső századforduló és az e-book mint korunk terméke közötti kézenfekvő párhuzamból adódó félelemmel teli, vészjósló kijelentésekre építi föl Silverman könyvének befejezését. Az említett fiktív történetet elmesélő könyvet Uzanne társszerzője, Albert Robida illusztrálta. Záró fejezetének kérdésfelvetését Silverman ezúttal számos képpel is szemléltette. A *La Fin des livres* feltételezése, hogy Thomas Edison fonográfja révén az olvasást fel fogja váltani a hallgatás (fonográfra felvett felolvasások), a könyvek elavulttá válnak, és mindez a könyvnyomtatás végét fogja eredményezni. Ennek a folyamatnak, Uzanne és Robida szerint, nemcsak technikai és kulturális, hanem pszichológiai okai is vannak. A könyv megjelenése előtt egyébként Uzanne két alkalommal is találkozott Edisonval, másodjára a feltaláló amerikai gyárába is ellátogatott. Uzanne könyvének a saját álláspontját igazoló következtetése, hogy a 20. század végi bibliofilek elsősorban az általa is készített *livre de luxe* köteteket fogják gyűjteni, ha másért nem, pusztán azért, mert minőségi termékeként az olcsó papírra és silány kötéssel készült nagy példányszámú könyvekkel szemben nagyobb esélyük van a megmaradásra, s voltaképpen Silverman kutatása is ezt az elképzelt jövőbeli érdeklődést példázza.

A Paul Goldman és Simon Cooke szerkesztésében megjelent *Reading Victorian Illustration, 1855–1875. Spoils of the Lumber Room* című tanulmánykötet szoros kapcsolatba hozható Silverman könyvével nemcsak hasonló kutatási területe miatt, hanem azért is, mert mindkettő olyan alkotásokkal foglalkozik – luxuskönyvekkel és könyvillusztrációkkal –, amelyek nagy részben a már készítésük idejében megjelenő gyűjtői szenvedélynek köszönhetően maradtak fenn. Az angol kontextusban ez a gyűjtés egyszerre volt jelen mint polgári körökben népszerű hobbi (illusztrációkat tartalmazó újságok, könyvek gyűjtése) és mint a *connoisseur* közönység által művelt tevékenység (gyakran ugyanazon illusztrációk külön, jó minőségű papírra újranyomott változatának gyűjtése). Ahogy címe is jelzi, a kötet témája az angol könyvillusztráció történetének úgynevezett *hatvanas évek*-időszaka (ez esetben is *hosszú hatvanas* évekről, az 1855 és 1875 közötti időszakról van szó). Ezt a korszakot az angol kutatók hagyományosan a műfaj aranykorának tekintik. A bevezetőben a két szerkesztő három lényeges kérdést tesz fel: Miért érdemes foglalkozni e korszak könyvillusztrációival? Hogyan értelmezték a témát a korábbi kutatók? Mit tesz hozzá a korábbi értelmezésekhez a jelen kötet? A válaszok az egyes tanulmányokban találhatók meg. A szerkesztőkön kívül további nyolc szerzőtől olvasható a kötetben elemzés. A sokszerzős kötet erénye, hogy nem kronologikusan, de nem is tematikusan közelít témája felé, és ennek megfelelően nem is kísérli meg a lehetetlent:

nem vállalja, hogy teljes képet ad a korszak angol könyvillusztráció-művészetéről. Helyette az egyes fejezetek szerzői a tárgyalt témakört különféle (technikatörténeti, stíluskritikai, kultúrtörténeti, ikonográfiai, szöveg és kép kapcsolatát elemző stb.) módszerrel vizsgálják, és különféle szempontból értékelik: van, aki a külföldi (német) hatásokat veszi számba, más egy bizonyos műfajról (karácsonyi ajándékkönyv) értekezik, vannak írókra (Dickens) vagy illusztrátorokra (Ford Madox Brown) koncentráló, illetve a gyűjtésről és gyűjtőkről szóló tanulmányok.

Az első tanulmány (Paul Goldman: *Defining Illustration Studies: Towards a New Academic Discipline*) találóan a kötet témájának nemcsak fontosságát, hanem, mint minden, korábban egy tudomány peremterületének számító téma esetében, saját kutatási és tárgyalási módszerének meghatározását kísérli meg. Ennek első lépése a tárgyalt téma (illusztráció) meghatározása, ki-terjesztése a nem szépirodalmi jellegű könyvek vizuális tartalmaira, de szintén fontosnak tartja a metszőknek, vagyis a kompozíciók átültetőinek újraértékelését. Goldman gondolatmenetének végső célja az illusztrációtörténet külön diszciplínaként való elfogadtatása, az irodalomtörténetről, a művészettörténetről, a könyv- és kultúrtörténetről való leválasztása.

William Vaughan fejezete (*Facsimile Versus White Line: An Anglo-German Disparity*) a német illusztrátorok hatásáról és a két kultúra közötti kölcsönhatásról értekezik abban a korban, amikor a gépesítés egyre nagyobb veszélyt jelentett a magasán képzett képkészítő mesteremberek munkájára nézve. A fejezet a fametszet 19. századi angol és német történetét vizsgálja, a címben szereplő *facsimile* szó is ennek az eljárásnak a majdnem virtuóz eredményeire vonatkozik, olyan kivitelezésekre, ahol az eredeti rajzot a fametsző a lehető legnagyobb hűséggel ültette át az új médiumba. Az angol *woodcut* és *wood engraving* szavakra a magyarban csak a fametszet szó létezik, a kettő közötti különbség, hogy a fa erezete mentén (a korábbi, *woodcut* eljárás) vagy a pontosabb kép érdekében az erezet végén (*wood engraving*) metszik ki a képet. A németek közül olyan eltérő stílusú művészek, mint Adolph Menzel és Alfred Rethel is az említett *facsimile* stílusban dolgoztak, ugyanakkor mindketten nagy befolyással voltak a korabeli angol sokszorosított grafikára. Így a német hatás Angliában nem annyira a *művészi*, mint inkább a *fametszési* stílusban keresendő. Ennek az új fametszési stílusnak egyik kiemelkedő műhelye a Dalziel testvéreké volt. Ellenben míg Rethel középkorias stílusa hatással volt Dante Gabriel Rossetti festészetére, addig a Rethel és a Dalziel testvérek által készített fametszetek stílusát túlságosan keménynek tartotta a preraffaelita művész. Helyette Rossetti William James Linton finomabb kivitelezésű fametszeteinek stílusát kedvelte, melyet Vaughan a *németellenes esztétikával* azonosít.

Simon Cooke a karácsonyi meglepetésnek szánt és nagy népszerűségnek örvendő *ajándékkönyv* műfajának kontextusát kutatja *A Bitter After-Taste: The Illustrated Gift Book of the 1860s* című tanulmányában. Elemzésének váratlan megállapítása, hogy míg az ebben a műfajban készült kiadványokra a kutatók eddig úgy tekintettek, mint az otthonról, a nemről, a nemzetről, az osztályokról, az etnikumokról alkotott ideológiák megnyugtató megerősítését tartalmazó könyvekre, addig Cooke az ezekben található illusztrációk és szövegek elemzése révén rámutat, hogy az ajándéknak szánt könyvek időnként egészen ironikusan az olvasói viselkedésre reflektáltak. Ilyen szempontból – állítja Cooke – az ajándékkönyvek Dickens *Karácsonyi énekével* rokon művek. A női szerzők verseit tartalmazó *Home Thoughts and Home Secrets* (1865) című kötet szövegeinek és Arthur Boyd Houghton illusztrációinak jelen olvasatában a kiadvány nem más, mint a felnőttek által gyerekekről alkotott szentimentális képzetek, a korabeli nevelési divatok és nevelési útmutatók szatirikus kifestésének. Cooke értelmezésének alátámasztására korabeli kommentárookra is támaszkodik.

Julia Thomas a halállal (pontosabban a halálos ágygal) kapcsolatos illusztrációk vizsgálatában alapvetően ikonográfiai elemzést végez (*Happy Endings: Death and Domesticity in Victorian*

Illustration). Annak ellenére, hogy ez a téma a viktoriánus korban gyakori volt – írja Thomas –, kevés szakirodalom szól az illusztráció műfaján belül elfoglalt helyéről. Érdekes megállapítása, hogy gyakran különféle történeteket elbeszélő szövegek illusztrációiként szolgált ugyanaz a kompozíció: a vigasztalhatatlan rokonokkal körülvevő ágyban fekvő, haldokló figura. A halásos ágy témájának megszépítése, *esztétizálása* (itt Philippe Ariès megállapítására hivatkozik Thomas) tovább él a vizuális megjelenítésben, mint a korszak szépirodalmi megfogalmazásaiban, a tárgyalt korszak végére azonban ez az esztétizáló ábrázolásmód erős kritika tárgyává vált.

Philip V. Allingham a Dickens műveinek illusztrációiban megfigyelhető átalakulásokra hívja föl a figyelmet (*‘Reading the Pictures, Visualizing the Text’: Illustrations in Dickens from Pickwick to the Household Edition, 1836 to 1870, Phiz to Fred Barnard*): a karikatúra jellegű ábrázolásokat (mint például Hablot Knight Browne – művésznevén Phiz – illusztrációi a *David Copperfield*-hez) egyre inkább felváltják a realizmus jegyében született vizuális megjelenítések. Ez a folyamat egybeesett a hivatásos művészeti képzésben részesült művészek (Frederick Walker, John Everett Millais, Luke Fildes és Fred Barnard) gyakoribb alkalmazásával. Az elemzésnél fontos szempont a folytatásos regény sajátossága: másként dolgozott az az illusztrátor, aki elsőként, és a szerzővel párhuzamosan ábrázolta az egyes fejezeteket, mint az, aki már a befejezett és a már megjelent regényekhez – esetleg Dickens halála után – készítette kompozíciót. Hasonló stilisztikai és minőségbeli változásokról szól Laura MacCulloch-nak a Ford Madox Brown illusztrációiról készített elemzése (*‘Fleshing out’ Time: Ford Madox Brown and the Dalziel’s Bible Gallery*). Véleménye szerint Madox Brown kompozíciói nagymértékben hozzájárultak az *esztétikai illusztráció* térnyeréséhez e műfajban a hatvanas években.

Mary Elizabeth Leighton és Lisa SurrIDGE közösen írt fejezetében (*Making History: Text and Image in Harriet Martineau’s Historiettes*) Harriet Martineau John Everett Millais által illusztrált *historiette*-jeit (rövid történeteit) elemzi. Az illusztrációtudomány saját módszereinek szempontjaihoz jól illeszkedik az a megállapítás, hogy nemcsak a kísérő szövegek kontextusát kell figyelembe venni, hanem a nyomtatványon belüli fizikai elhelyezésüket is: az illusztrációkat gyakran a folytatásos formátumban megjelenő szövegek első lapján találjuk, és így az olvasóra a képi megfogalmazás hatása időben megelőzte a verbális megfogalmazását.

A kötet záró fejezetének címe – *Spoils of the Lumber Room* –, mely egyben a kötet alcímeként is szolgál, idézet a korai fametszetgyűjtő, Forrest Reid önéletrajzából. Reid tizenöt évesen, 1890-ben szülei padlásán talált régi újságokból titokban kivágott illusztrációkra alapozta későbbi saját gyűjteményét (ma az oxfordi Ashmolean Múzeumban található), 1928-ban pedig megírta az *Illustrators of the Sixties* című értekezését. Robert Meyrick kutatásának középpontjában a fametszetek korai gyűjtői állnak, akik azzal, hogy kivágták és ezzel kiemelték eredeti kontextusukból a képeket, nemcsak új értékkel, hanem új jelentéssel is felruházták az illusztrációkat. Ezért írja le Meyrick *kreatív foglalatosságként* ezt a mai szemmel nehezen megbocsátható gyűjtői tevékenységet. A hatvanas évek fametszeteire összpontosító, korán megnyilvánuló gyűjtői láznak egyik sokatmondó bizonyítéka, hogy Gleeson White (a *Studio* társalapítója) már 1897-ben kézikönyvet adott ki a nevezett időszak illusztrációinak gyűjtéséhez, s a nagy érdeklődés következtében White könyvét 1903-ban és 1906-ban újra kiadták. White és Reid mellett a hatvanas évek illusztrációinak másik kiemelkedő korai értékelője Harold Hartley volt, aki már a sokszorosított grafikai eljárás technikai és mechanikai részleteibe is bepillantást kívánt nyerni, s akinek ebben nagy segítségére szolgált Gilbert Dalziel (a Dalziel testvérek közül Edward fia). A szakirodalmi értekezések mellett a sokszorosított grafikákat bemutató kiállítások szintén a műfaj iránti széles érdeklődést jelzik a századforduló táján. A lázas érdeklődés azonban nem tartott sokáig, és a 20. század közepén már egyes kollekciókat – részben a megszabott kiállítási feltételek miatt – a Tate Gallery vagy a British Museum

is visszautasított, míg mások (például az Aberystwyth-gyűjtemény) a második világháború óta múzeumi raktárban felejtve egészen 1977-ig ismeretlenek maradtak. A fejezet és egyben az egész kötet a hatvanas évek illusztrációi iránti új érdeklődés történetének felvázolásával zárul, mely találóan az egykori, századforduló táján tevékenykedő gyűjtők írásainak kiadásával kezdődött: White könyvét 1970-ben, Reid könyvét 1975-ben, a Dalziel testvérek által írt könyvet 1978-ban adták ki újra. Ezek a kötetek ösztönzően hatnak az újabb kutatásokra, amelyeket többek között a Database of Mid-Victorian Illustration (<http://www.dmvi.cf.ac.uk/>) interneten elérhető adatbázisa tesz a világon bárki számára lehetővé. Ennek ellenére az ismertetett kötet szerzői nagyrészt angliai egyetemek és múzeumok munkatársai.

Szegedy-Maszák Zsuzsanna